艺 术 学 研 究

“伟大传统”中的普桑

周　宪
(南京大学 艺术学院, 南京 210093)

摘　要: 普桑是 17 世纪最伟大的古典主义艺术家,被誉为“哲人—艺术家”。如何认识普桑及其古典主义艺术?如何看待普桑与当代的关系?对这些问题的解答,有必要将普桑置于西方文化、美学和艺术史的“伟大传统”之中,通过其经典作品来探索隐含其后的复杂美学意义。伟大传统创造了普桑,普桑又创造了伟大传统。他开创的“宏大”风格凸现了古典理性原则,在西方文化古典与浪漫的张力结构中呈现其独到的价值。尤其是普桑所独创的理想风景与英雄风景,拉开了西方风景画登上历史舞台的大幕。后来的伟大艺术家们,从大卫、柯罗、德拉克洛瓦,到塞尚、修拉、毕加索,都在不断向普桑致敬,继续“发明”普桑的伟大传统。

关键词: 普桑;古典主义;伟大传统;宏大风格;传统的再发明

中图分类号:J110.9　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2021)04-0089-15

在西方艺术史上,普桑是一个独树一帜的人物,常常被誉为“哲人—艺术家”,“他是高个儿,比例匀称,具有非凡气质;他面容完全是橄榄色,黑发中有不少已经随着年岁增长而变得灰白。他的眼睛几乎天蓝色,鼻子坚挺,前额饱满,使之面相看起来既高贵又端庄”①。这位被赞誉为 17 世纪“最完美的艺术家”个性鲜明,当别人还沉醉在巴洛克艺术的纵情表现之中时,他独辟蹊径地开创了古典主义风气。他研究透视、光学、几何学和色彩学,深谙古典历史、神话和人文传统,并拥有一个藏书丰富的个人小型图书馆,经常沉醉在阅读和思考的快乐之中。普桑 40 年间只创作了两百多幅作品,年均不过 5—6 幅而已,产出很低。他不喜欢为皇室作画,讨厌那些有钱、有势却不懂艺术的人,一心想着把作品留给有艺术涵养的赞助人,并和他们经常通信讨论各种艺术问题。他不关心也不会算自己作品的价格,常常无奈地采用一个最简单的方法计价,按画中画了多少人物形象来计价。这位天才艺术家于 1665 年死于罗马。1820 年,法国驻意大利大使在他的陵墓前树了一块碑,碑文的拉丁文铭文写道:“普桑永生。他沉默不语,如果想聆听他说话,在他画中你会听见他的言说。”

一、向“伟大传统”致敬

1594 年,普桑出生于法国诺曼底小镇德昂德莱,17 岁开始学艺,27 岁离开巴黎只身去了罗马,那时罗马是西方艺术的中心,在那里接受熏陶是进入“伟大传统”的必由之路。艺术史家沃尔夫林曾经对德国与荷兰等区域的北方文艺复兴运动做过深入研究,他发现,由于德国中世纪以来一直处在哥特式的野蛮文化之中,当意大利文艺复兴兴起时,德国的艺术家如何接续希腊罗马以来的古典传统,便成为一个难题。像丢勒这样敏锐而富有天分的艺术家,很快意识到德国文化和艺术的落后,尤其是与西方古典传统之间的断裂。所以他毅然选择去罗马熏陶自己,通过学习意大利文艺复兴及其希腊罗马的古典艺术,

收稿日期:2021-03-09

作者简介:周宪,男,江苏南京人,南京大学艺术学院教授、北京大学美学与美育中心兼职研究员。

① Gian Pietro Bellori, “Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni,” in Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, eds., *Art in Theory*: 1648-1815, Oxford: Blackwell, 2000, p.78.

找到进入伟大传统的门径。① 不仅丢勒如此,文艺复兴以后,在巴黎成为艺术中心之前,无数艺术家都是通过游学意大利(特别是罗马)来汲取伟大传统的力量。

“伟大传统”(the Great Tradition)的说法源自英国文学批评家利维斯,就英国文学而言,“‘伟大传统’指的是英国小说的伟大之处构成其特征属性的那个传统”②。他具体解释了简·奥斯丁在这种伟大传统形成中的重要角色:

> 简·奥斯丁提供了一个揭示原创性本质的极富启发意义的研究对象,而且她本人就是“个人才能”与传统关系的绝佳典范。假使她所师承的影响没有包含某种可以担当传统之名的东西,她便不可能发现自己,找到真正的方向;但她与传统的关系却是创造性的。……正是她创立了我们看见承传至她的那个传统。她的作品,一如所有创作大家所为,让过去有了意义。③

利维斯的这一论断用来说明普桑也是同样有效的,正是因为普桑的出现,西方艺术的“伟大传统”豁然开朗起来,“让过去有了意义”。

为什么艺术会有自己的伟大传统?这个传统有多重要?较之于科学,艺术的历史传统尤为特殊。我们知道,科学总是在追求最新的、唯一正确的答案,所以科学活动具有显著的“未来导向”,不断地追求新知和新观念。一旦新的科学发现出现了,旧的理论和方法便不再有效。科学哲学家库恩指出:“在科学里,由于有了新的突破,昔日在科学图书馆里占据重要位置的书刊突然过时了,被扔到仓库的废纸堆里。人们在科学图书馆里可以看到很少几个古代科学家的肖像,那只是为了纪念或鼓励新人,而绝不是为了发展业务技巧,也不是为了培养公众的科学鉴赏力。与艺术不同,科学毁灭自己的过去。”④库恩接着指出,艺术则全然不同,毕加索的成功并没有把伦勃朗送进博物馆的仓库,马蒂斯的《蓝色裸女》并不能取代安格尔的《大裸女》,它们都相安无事各得其所,仍被我们所欣赏并钟爱。这里,库恩指出了一个重要的差异,不同于科学新知取代旧学的替代性发展,艺术的发展是积累性的,后来的杰作与历史上的杰作并不存在线性的替代关系。不但后来者不会取代先辈,而且后来者还会彰显前辈及其艺术作品的独特价值和意义,即所谓“让过去有了意义”。所以说,人类文明发展中始终存在着一种赓续延绵的伟大人文传统,而艺术伟大传统不过是伟大人文传统中的一个重要一环。

普桑长期身处在罗马及意大利丰饶的古典艺术传统中,他如饥似渴地观赏、临摹和研习“老大师”们的艺术作品,尤其是提香和拉斐尔的作品,因此他早期风格受到威尼斯画派的影响,注重色彩的表现力。他还对罗马留存的许多希腊雕塑复制品甚感兴趣,所以有一个关于普桑的难题,迄今为止人们未发现他如何使用人体模特来作画的。这里不妨做一个推测,古代雕塑成为普桑人体写生的模特儿。也许正是这个原因,批评家们一直认为普桑所塑造的人物形象,具有强烈的雕塑感。

普桑与古典传统的关系不但体现在造型艺术方面,更反映在他对古代书籍文献的广泛兴趣之中。他不但广泛阅读希腊、罗马的古典文学和神话,而且对文艺复兴时期的许多著名作家作品也多有涉猎,包括文学、哲学、宗教和神话等方面的著述。据说他的拉丁语非常好,意大利语几乎和他的母语法语相当。他一方面充分利用主教朋友的图书馆博览群书,同时自己也收藏了许多经典书籍。也许正是由于他丰富的古典知识,所以普桑作品的主题来源异常丰富,诸如文学作品或古代神话或宗教故事。我们来欣赏一下他的早期作品《日耳曼尼库斯之死》(1627,又译作“将军之死”)。该画是他接受委托订制的第一幅作品,具有很强的故事性,开创了西方绘画传统的历史画之先河。日耳曼尼库斯是罗马皇帝奥古

① 沃尔夫林:《艺术风格学》,潘耀昌译,沈阳:辽宁人民出版社 1987 年版。

② 利维斯:《伟大的传统》,袁伟译,北京:生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 12 页。

③ 利维斯:《伟大的传统》,第 8 页。

④ 库恩:《必要的张力》,纪树立等译,福州:福建人民出版社 1987 年版,第 340 页。

斯都的侄孙,皇孙女的丈夫,属于皇族正宗嫡子。他统帅罗马军队征战叙利亚,战功彪炳极富声望和影响力。这引起了当时罗马皇帝提比略的嫉妒,觉得对他的统治和王位承传构成威胁,于是派人投毒置他于死地。日耳曼尼库斯陷入重病后意识到被人下毒,弥留之际他给妻子留下遗言,并与家人和下属深情告别。此故事最早见罗马史学家塔西佗《编年史》第二卷。① 《将军之死》引发了人们的巨大悲痛和怀念,该画就是对弥留之际悲剧性场面的生动描绘,整个画面条状沿水平方向一字排开,承续了古希腊和罗马棺墓外侧浮雕的表现方法。画面的视觉中心是画面偏右躺在床上的日耳曼尼库斯将军,由此中心将画面结构区分为两部分,左边是十个罗马军团的将士,右边是将军家人。将军弥留之际用右手指着自己的妻子,而妻子阿格里皮娜则悲痛万分,将军的三个儿子(站着的赤裸孩童便是后来的罗马皇帝卡里古拉)和女佣。右边的将士聚在床第周边,有的在流泪,有的在誓言复仇。这个悲剧性的主题包含了英雄、死亡、悲哀、忠诚、复仇等多重复杂含义。场景安排在罗马式的高大宽敞的宫廷内,冰冷的大理石和几何形的门廊拱顶烘托出冰冷的氛围,尤其显眼的是画面上方慌乱中搭起的巨大蓝色帷幔,缩小了人物所在的空间,与巨大的宫廷内景形成一种视觉上的区隔,进而将帷幔以下的人物及其故事更为紧凑地戏剧化。前排身穿盔甲的军官手指上方,与对面举剑直立的士兵形成了呼应式的复仇主题。四只长矛中左边三只与中间一只对立倾斜地构成平衡结构,前排三位军士一位穿盔甲、一位披挂袈裟、一位半裸上身,在人物造型上产生了复杂的变化,也许这些将士是匆忙从前线赶回来的,所以装束与武器都很具现场感。而蓝色与红色的披挂织物给沉郁的场面带来一抹亮色。将军躺在白色的被褥和靠枕中,构成了画面明亮的视角焦点。画面上各式人物虽然动作不一,但都呈现出强烈雕塑感,体现出普桑人物造型的独特风格。

这幅画开创了西方的历史画传统,它一方面继承了古典浮雕造型和图像叙事的传统,另一方面又对后世艺术家产生了深刻影响,成为一个奠基性的艺术典范。熟悉西方艺术史的观者,很快会从普桑的《日耳曼尼库斯之死》联想到一个半世纪之后法国画家大卫的《荷拉斯兄弟的宣誓》。前者是死亡与悲痛的主题,后者是复仇与亲情冲突的主题。两者都取材于古罗马时代的故事传说,均成为古典主义和新古典主义历史画的巅峰之作。

通过这幅作品,我们可以清晰地看出普桑与伟大传统之间的深刻联系,他身处罗马的历史氛围中,在传统资源中寻找主题并予以表现,在反映出对历史的认知的同时,也用再现历史故事的方式对当代社会文化问题做出回应。17 世纪是欧洲的一个重要的转变时期,经历了文艺复兴运动,启蒙运动、大革命和工业革命尚未到来,不同的艺术家以不同的方式应对当时社会文化转变。作为这一时期的艺术主潮之一,巴洛克艺术的特征在于,“诉诸感官以唤起感情、惯用戏剧化方式来说服观众的愿望奠定了巴洛克艺术的基调。某些典型的巴洛克特征表现为华丽壮观,情感丰沛,注重感官,富于张力与运动感,以及将多种艺术形式成功地结合在一起”②。如果说普桑早期还受到威尼斯画派和巴洛克艺术的一些影响的话,那么,他中年后逐步确立了自己的成熟风格,开始引领古典主义艺术的潮流。与巴洛克纵情特征不同,成熟的普桑风格继承了古典美学的“合适”传统,讲求节制和理性,注重观念的深度表达,因而更具历史感和伟大传统性。

说到这里,我想借用艾略特关于“传统与个人才能”的理论来说明。艾略特深信,一个伟大的艺术家之所以知晓自己该做些什么,那绝不是他的天分所致,而是他生活的二重性:既在此时此地,又在过去这一刻。因此,每个艺术家都生活在当下与过去的双重传统之中,正是传统揭示了一个艺术家的价值和意义。传统是一个系统,正是由于后来的创新微调并改变了这个结构,于是新作品与“老大师”们的关

① 塔西佗:《编年史》第 2 卷,王以铸、崔妙因译,北京:商务印书馆 1981 年版,第 69—73 节。

② 詹森等:《詹森美术史》,艺术史联合翻译实践小组译,北京:世界图书出版公司 2013 年版,第 659 页。

系就出现了变动。一方面,普桑秉承了西方艺术的“伟大传统”,正是在这个传统中我们才能理解普桑的意义和价值;另一方面,也正是由于普桑的出现,他改变了“伟大传统”,使之发生了变动,普桑的出现终结了巴洛克一统天下。一言以蔽之,伟大传统造就了伟大艺术家,而伟大艺术家从伟大传统中汲取了养料。艾略特说得好:

> 传统是一个具有广阔意义的东西。传统并不能继承。假若你需要它,你必须通过艰苦劳动来获得它。首先,它包括历史意识。对于任何一个超过 25 岁仍想继续写诗的人来说,我们可以说这种历史意识几乎是绝不可少的。这种历史意识包括一种感觉,即不仅感觉到过去的过去性,而且也感觉到它的现在性。这种历史意识迫使每一个人写作时不仅对他自己一代了如指掌,而且感觉到从荷马开始的全部欧洲文学,以及在这个大范围中他自己国家的全部文学,构成一个同时存在的整体,组成一个同时存在的体系。这种历史意识既意识到什么是超时间的,也意识到什么是有时间性的,而且意识到超时间的和有时间性的东西是结合在一起的。有了这种历史意识,一个作家便成为传统的了。这种历史意识同时也使一个作家最强烈地意识到他自己的历史地位和他自己的当代价值。①

这段精彩的论述,不啻是对普桑既在伟大传统中又推动了伟大传统变迁的精准说明。

二、“宏大”古典风格的创构

任何“伟大传统”都是历史地形成的,所谓传统并不是前人留下的遗产,而是后人根据现实需求所形成的与过去的关系。作为 17 世纪最伟大的艺术家,普桑立足于古典文化向现代文化的深刻转型,重构了当代与历史的关系,因而发展出了古典主义的“伟大传统”。

其实,“古今之争”总会周期性地出现,无论西方和中国,尤其是当社会文化出现转折变动的时期,这样的争论就更是不可避免,比如中国现代五四新文化运动时期。于是,古典主义若不被视为一个运动,而是看作是一种思潮,那么它在艺术史上反复出现是毋庸置疑的,因为古典主义本身已是一种传统。有艺术史家指出:“在艺术史或文学史中,古典主义是趋近某种媒介的路径,它建立在古代模仿原则和一系列古代价值观设定的基础之上。在许多领域,诸如法律、行政或铭文研究和诗歌,古代文化始终存在的重要性表现为基于古典传统之‘古典’的这个词的两种意义的融合,即对好多代人延续不断的艺术中的古典价值的继承和研究。”②这么来看,古典主义包含了丰富的内容,其核心就是对古代价值的承续与光大,也是一种对自己“伟大传统”的态度和立场。

普桑的艺术实践充满了古典主义的情愫,倾其一生所创作的两百多幅作品,不外乎三大主题。其一是宗教主题,根据《圣经》故事及其教义所创作的绘画;其二是古代主题,从古希腊罗马的历史、文学和神话故事中获得灵感的作品;其三是风景主题,大多是和古代人物或事件或有关时令的风景画。西方文化的渊源有两个,俗称“双希精神”,一个是希腊精神,另一个是希伯来精神。按照英国批评家阿诺德的看法,前者表现为“活力”,它奠定了西方的科学和理性传统,后者呈现为“毅力”,它塑造了西方宗教与道德面貌。前者的突出特征有三:强调人之完美,按事物本来面目看待事物,意识的自发性;而后者三个对应的特征是:注重人被拯救,训诫和服从高于一切,良知的严格性。③ 如果把这两大传统都视作西方文化和艺术的传统,那么,体现了这两种精神的价值观也就是这里所说的古代价值观,普桑的艺术实践可以说就是围绕着这两个文化系统的价值观展开的,其艺术创作清晰地表现了“双希精神”。如果说他的早期作品中宗教主题和古代主题分而治之的话,那么,在他晚年的作品中,出现了将基督教与异教融为一体的超越性视野,他要表现的是超越了教义差异的关于人性和生命的普适价值。这突出地体现在

---

① 艾略特:《传统与个人才能》,《艾略特文学论文集》,李赋宁译,南昌:百花文艺出版社 1994 年版,第 2—3 页。

② Michael Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art*, London: Duckworth, 1978, p.11.

③ Mathew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1932, pp.129-30.

他的《四季》组画中,比如《春》的画面中主要表现了亚当和夏娃,又涉及阿波罗;《秋》的画面收获葡萄,既指涉了希腊酒神,也暗示了基督教的圣餐。

普桑对古典主义艺术的奠基性,不仅体现在主题内容上,还体现在艺术形式法则上。他潜心研究提香、拉斐尔和卡拉奇的人物塑造方法,一个主要的目的就在于如何表现出人物形态和精神气质上的高贵和尊严。他对雕塑表现力的钻研,使其获得了更多的表现技法,使人物形象更具立体感和雕塑性。有研究指出,他的美学观念还受到古典主义戏剧理论的影响,尤其是高乃依和拉辛的戏剧美学观念,比如说戏剧创作的“三一律”①。除了人物造型具有明显的雕塑感之外,普桑作品的戏剧性或剧场性也十分突出,前面我们分析了《日耳曼库尼斯之死》就是一例。这些都从不同角度证明了古典主义思潮在戏剧、文学和造型艺术的普遍影响。

普桑绘画最重要的贡献是他奠定了古典主义艺术风格。虽然古典主义在西方艺术史上是一个不断出现的传统,但文艺复兴以降,古典或古典主义风格的确立,与普桑关系密切,相当程度上可以说他是近代或早期现代古典主义风格的奠基者。他的中后期作品开创了一种宏大(高尚、华丽)的表现方式(maniera magnifica),这一风格后来影响了法国乃至西方艺术几百年。普桑的这一风格特征,突出地体现在他的如下自述中:

> 宏大的表现方式是由四个方面构成的:题材(即主题),高贵性,构图和风格。不可或缺的主题是一切之基础,题材和主题应是高尚的,诸如战役、英雄壮举、宗教主题。然而,当画家努力表达宏大主题时,首要的忠告是他必须尽力避免过多的细节,进而确保其故事的尊贵,他决不能轻描淡写地忽略重要和重大的东西,使自己沉溺于平庸琐碎之物中。所以,画家必须这样来运用他的艺术,不但要处理好主题,而且要用好理解主题的判断力,并必将可完美修饰的自然选作主题,而不是选择那些囿于精神委顿的低俗主题。所以,必须唾弃那些低俗和低劣的主题,因为它们与艺术表现的任何手法无关。至于高贵性,这纯然是沉思万物的精神之产物,比如荷马的高贵性,或菲狄亚斯表现奥林匹亚宙斯用一个支点撬动宇宙的高贵性;然而,对各种事物的经营应该表现出这些事物的高贵性。各部分的结构或构图不应刻意人工化,而应顺其自然。风格是绘画和素描中的某种特定表现手法和技巧,来源于每一个体之特定天才运用和利用观念的表现方式;这样的风格、方式或趣味皆源于自然和智性。②

依照普桑的理解,宏大风格首先是讲求理性而非激情,艺术的理性基本目标乃是表现美与真。正是强调理性使普桑与巴洛克艺术分道扬镳,尽管有些艺术史家也把普桑划入巴洛克艺术,但他对理性的强调使之明显区别于巴洛克艺术,这后来成为古典主义艺术的突出标志。雨果说得好:“有两种诗人,一种是感情用事的诗人,一种是逻辑的诗人。”③或许可以将巴洛克风格的艺术家归入前一范畴,而把普桑纳入后一类型,他的的确确是一个“逻辑的诗人”。我们知道,理性首先体现为对古希腊以来“合适”或“适度”美学原则的恪守,这是一种强调有所克制和节制的原则,比较接近中国美学的“中庸”原则,既防止“过”,又避免“不及”。这里蕴含了某种对艺术的内在逻辑的理性把握,体现出普桑在巴洛克艺术流行时的清醒认识和艺术定力。其次,彰显智性或精神意义而非感性体验,这也是普桑及其后古典主义的典型标志。普桑许多作品的主题来源于古代宗教、神话、哲学、文学或历史,他对斯多葛学派有浓厚兴趣。他特别强调,自己的作品不是被用来“看”的,而是要经由“阅读”来观赏,意在说明他并不想给观者直接的视觉快感,而是要求他们去“读懂”画所深蕴的意义。所以,艺术史上有一个被人们普遍接受的看法,那就是普桑是一个“哲人—艺术家”,他的智性超越了同时代大多数艺术家。第三,强调画面的理

---

① See H. T. Barnwell, “Some Notes on Poussin, Corneill and Racine,” *Australian Journal of French Studies*, IV (1965), pp.149-61.

② Nicolas Poussin, “Observations on Painting,” in Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, eds., *Art in Theory*: 1648-1815, Oxford: Blackwell, 2000, pp.73-74.

③ 雨果:《论文学》,柳鸣九译,上海:上海译文出版社 1980 年版,第 189 页。

性结构和布局。普桑十分重视画面的布局或构图,用他的话来说:“画家的创作始于布局,尔后是装饰、合适、美、优雅、生动、服饰、外观和各部分的评判。”①这些是他认为画家必须掌握的技巧,布局为先,后面的八个方面都是围绕着布局展开的。普桑绘画的特点是将理性原则贯穿到画面的经营布局中去,他的很多作品(尤其是中年成熟期以后的作品)不仅画面气势恢弘,更带有平衡、和谐和对称的数学或几何学特征,正是由于理性原则的制约,其作品风格既不同于鲁本斯作品动态的生动性,也不同于卡拉瓦乔极度痛楚的戏剧性,亦迥异于委拉斯凯兹令人惊异的写实主义,“普桑的风格是冷静的、理智的、智性的和不动情的。他痴迷地将理论用于自己的艺术,绞尽脑汁地谋划布局的每个细节,以便创造出最大效果来。这种风格在当代观者看来有点刻板枯燥,但实际上普桑的风格对后来的西方艺术却产生了巨大影响”②。

以下我们主要分析一下普桑最具代表性的作品,一幅名为《阿卡迪亚的牧羊人》,另一幅为《台阶上的圣家族》。

《阿卡迪亚的牧羊人》是普桑古代主题的经典之作,以至于人们一提起普桑总会想到这幅作品。这幅画无论从题材上看,还是从表现形式上看,都很好地诠释了普桑的古典主义风格。三个牧羊人指着石碑上的铭文在讨论,一位女性雕像般地站立一旁,好像在告诉他们铭文的真实意思。铭文是“Et in Arcadia Ego”,有不同的解释。一种通常的解释是:“即使是阿卡迪亚,我也曾在那儿生活过。”意思是说墓碑主人曾在人间仙境阿卡迪亚生活过,表现了一个关于人的生与死的主题。阿卡迪亚本是希腊一个贫瘠的山区,经由罗马诗人维吉尔牧歌式的描写,遂成为西方人理想的人间极乐世界。另一种解释是说,这段铭文的意思说的是“葬于此地者曾生活于阿卡迪亚”。普桑同时代的意大利画家圭尔奇诺(Guercino)也绘制过同一主题的画,他直接在画面上刻画了人的骷髅。普桑则有所不同,对死亡则采用了更为隐晦的象征手法。画面右侧的女性似乎与三个牧羊人有所区别,她的侧面像俨然是一尊古典雕塑,她仿佛是从过去走来,一手搭在右边的牧羊人肩上,拷问着他们对铭文的理解。一般认为,这幅画寓意了人之生死主题,即使你生活在理想的极乐世界也终有一死;亦有人将这幅画解读为,普桑是通过这幅画来表达了他对艺术本质的某种观念,那就是绘画乃是人之生与死的形象记录或历史记忆。这幅画的古典主义风格不仅体现在主题上,更反映在古典主义的表现手法上。画面以石碑铭文为中心,人物左右两侧各有两人,靠近石碑铭文的中心两人半跪着,外侧两人直立着,但四人的姿势平衡对称又稍有变化,红蓝黄三色的袍子形成色彩间的强烈对比,尤其是中间两个弓膝牧羊人,弓膝的姿态形成姿态对照。整个画面传递出来的某种静谧感和沉思特性,牧歌式的田园风景,历史遗迹的石碑和铭文,三个牧羊人和一个女神般的象征女子,他们一起在拷问着每一个观者的智力和学识。

《台阶上的圣家族》更清晰地体现了普桑所追求的宏大表现方式,称得上是古典风格的经典范本。首先,这幅画具有突出的建筑感和几何学风格,不但是作为背景的古典建筑和台阶,而且人物安排也极富建筑性。五个人物是按照标准的金字塔性设计的,圣母玛利亚处于金字塔的塔顶,但画面的视觉兴趣中心却是稍低的裸婴基督耶稣。耶稣的头部正好被安置在后面建筑物的廊柱与墙面中间的透空背景里,这就加强了耶稣作为视觉兴趣中心的吸引力和视觉深度。在圣母玛利亚一侧是她抱着的耶稣,另一侧则是婴儿圣约翰,两个裸体孩童形成了直接的对照关系。左侧是圣约翰的母亲圣伊丽莎白,右侧是圣约瑟,他们两人的坐姿恰好形成一个坡形轮廓,彼此对照并烘托中心的圣母与圣婴,形成了一个五人结构的金字塔构图。为了避免画面的呆板和无趣,普桑有意将圣伊丽莎白和圣约瑟坐姿朝向相反,构成了对称中的不对称或不对称中的对称。另外光影的处理也完全依照理性的数学原则,圣母与圣婴处在正

---

① Nicolas Poussin,“Poussin to Chambray”, Ibid., 71.

② https://www.artble.com/artists/nicolas_poussin/more_information/style_and_technique

面光照中,其他三人均背对光源,这就突出了圣母与圣婴的中心角色地位,以削弱陪衬人物的视角吸引力。处在阴影里的圣约瑟为了不致刻板无趣,普桑特意在圣约瑟背部和脚部安排了一抹光亮,使得画面右边的阴影与左边的光照实现某种的平衡。色彩也既有高度的象征性和对称感,圣母居中于是红蓝亮色异常凸显,圣伊丽莎白的黄色袍子和圣约瑟的紫色袈裟与圣母夺目的红蓝色形成对比。画面中充满了象征符号,比如不断上升的台阶一直进入云端,象征着圣母升天之路,洗手池是象征着洁净的符号,而苹果则象征着亚当夏娃逐出伊甸园之原罪等。对称、照应、和谐、几何构图、视觉兴趣中心等古典绘画的理性原则,均在这幅画中得到了生动的体现。

普桑对法国乃至整个西方艺术的影响是深远的,他的这些经典作品不但是古典主义的范本,也是西方艺术史上的杰作。他开创的这一古典风格,对日后的法国古典主义的形成具有重要的奠基作用。诚如普桑研究的权威艺术史家布伦特所言:

> 17 世纪法国绘画中最卓越和最典型作品并不是在巴黎产生的,而是在罗马,因为普桑和克劳德精力旺盛的艺术生涯都是在罗马度过的。在某种意义是说,这些艺术家并不属于法国画派,而是属于罗马画派或地中海画派。但从另一个视角来看,至少可以说普桑对后来法国艺术的整体演变至关重要。在他身上汇集了传统上与法国古典主义艺术有关所有特质,所以从普桑的时代到我们的时代,他对法国艺术的影响是支配性的。因为许多艺术家都把他当做自己的理想,不过也有同样多的艺术家拒不接受他。①

三、从古典—浪漫二元结构看

普桑在 17 世纪创造了一种宏大、庄严、理性的古典传统,但是,他全然不会想到他开创的这一艺术风格后来的“礼遇”,经由路易十四及其皇家美术学院的钦定,最终变成了一种刻板保守并高度程式化的古典主义。普桑的风格在他死后的路易十四时期,很快被官方化和学院化了。官方化即将普桑的风格用作“太阳王”路易十四的官方艺术风格,用以巩固其政治统治并炫耀王政,宏大风格正好切合塑造路易十四王权好大喜功统治的需要,历史画也契合叙述其统治的必然性和合法性的逻辑。所以,古典主义在普桑之后逐渐蜕变为刻板的官方风格。学院化则是由于路易十四的宫廷画家和法兰西美术学院首任院长勒布伦(Charles Lebrun)的大力倡导,遂演变为学院艺术教学和创作的理想目标。其实古典风格的官方化与学院化不过是一枚硬币的两面,反映出 17 世纪后半叶法国艺术的主导价值和风格特征。在这个过程中,普桑不断地被偶像化,他的作品成为衡量古典主义风格的标准。他关于绘画必须遵循理性原则的观念被进一步教条化,奉为艺术创造之圭臬,并与当时法国文学和戏剧中的古典主义合流。如果说在普桑那里这一风格蕴含了创造性和探索性的东西,那么经由官方化和学院化,便不可避免地类型化和模式化了。比如,人的姿态在普桑那里,曾以高贵性和英雄气概的古典造型见长,而经过学院派对古典主义的模式化,逐渐开始了一种扭捏、僵硬和做作模式化姿态,把来自古希腊和罗马的雕像的姿势程式化,或是让模特摆出这些程式化的姿势来造型,这就形成了古典主义独有的人物姿态模式化。再比如,在学院派的艺术体裁系统中,普桑开创的“历史画”作为一种特定的绘画体裁,被视为最重要的绘画体裁,而其他体裁,诸如风景画、静物画、肖像画等,都成了次一等的体裁。尤其是通过学院派的教学训练和沙龙评奖等艺术体制,不但巩固了古典主义的各种规范,而且造就一批批的追随古典风格但缺乏创意的艺术家。这里不妨举个例子,到了 19 世纪,虽然其他艺术思潮风起云涌,但作为官方的学院派绘画仍旧把持的法国艺术界话语权和风向标,艺术界仍沿着 17 世纪的古典主义信条创造。像库蒂尔(Thomas Couture)的《堕落的罗马人》这样的作品,俨然是古典主义的典范之作。但和普桑的作品比较一下,我们可以清晰地看出这一古典风格如何被模式化和类型化了。其中各式人物云集一个场景,姿态

---

① Anthony Blunt, *Art and Architecture in France*, *pp*.1500-1700, London: Penguin, 1953.

虽异,却都体现出古典主义造作僵化的造型原则。

普桑之后,随着古典主义被确立为 17 世纪法国艺术的官方正统风格,在法兰西美术学院体制的强力推助下,古典主义成为那个时代占据主导地位的艺术风格。诚然,一种艺术风格崛起并独领风骚,并不意味着其他抗争的力量或潮流并不存在。正像我们在解释艺术和科学的差异时说到的,科学只有一种唯一正确的最新解答,而艺术则可以存在着诸多不同的解答。所以,英国的普桑研究专家布伦特指出,接受和抵制普桑风格均大有人在。普桑之后有两件事值得一提,一是法国艺术家出现了一个要普桑还是鲁本斯的争议;另一个则是文学界热议的“古今之争”。

第一个争议出现在曾经的普桑学生后来的法兰西美术学院院长勒布伦,与后来也成为该院成员的德皮勒(Roger de Piles)之间。法兰西美术学院本身就存在两种不同的声音。一种是以勒布伦为代表,鼓吹普桑的古典风格,把造型的线条视为绘画最重要的方面;另一种是以德皮勒为代表,更看中拉斐尔和鲁本斯,强调绘画的本质在于色彩。这就构成了所谓的“普桑派”与“鲁本斯派”的争议,如果我们仔细辨别两派的辩论,看起来是线条与色彩之争(这个线条—色彩孰为重的争论其实西方艺术史上反复出现,比如意大利绘画中的佛罗伦萨画派和威尼斯画派之争,前者重线条,后者重色彩),但实际上,争论的焦点是向后看与向前看的艺术取向之争。“普桑派”是强调古典的历史传统,是一种向后看的导向;而“鲁本斯派”则是比较偏向于当代的艺术新风格,尤其是荷兰艺术所带来新气象,所以是一种向前看的导向。第二个论争“古今之争”,它首先出现在法国文学界,一派作家坚持把古希腊和古罗马的经典作家作品当作标杆,属于“古典派”;而另一派作家则提倡现代性或现代写作原则,认为现代作品和美学胜过古典作家作品。古今之争不仅出现在法国,在英国和其他欧洲国家亦有回响。其实造型艺术中的“普桑派”与“鲁本斯派”,与文学中的“古典派”和“现代派”,有很多相似之处,这一论争反映出 17 世纪这个转换时期新旧美学观念的张力。如果我们从更长的时段来看,其实任何时代几乎都存在着不同形态的“古今之争”,比如在中国现代文学和艺术中,这一争论或两种不同取向的博弈经常出现,甚至是周期性地出现。

下面,我们来比较普桑和鲁本斯的作品。普桑的一幅作品名为《诗人的灵感》,创作于 1629 年;而鲁本斯的美迪奇组画之一《玛丽与亨利四世在里昂相识》创作于 1624 年。从对两幅作品的直观感觉上,我们可以清晰地看出两者的差异。《诗人的灵感》描绘了古希腊的场景,艺术之神阿波罗坐在画面中央,右边是一个年轻的诗人,阿波罗正指着他的写字板。阿波罗身后是美神缪斯,画面上下各有一个丘比特。有批评家认为,这幅画展现了普桑绘画风格和谐之美的几乎所有特质:明晰性,思想性,线条的纯粹性,图像的坚实性,简单性和静谧感,等等。他对画面思想性的关注远胜于色彩的愉悦,这是法国诗人戈蒂耶对他的评价。而鲁本斯作品描绘的是美迪奇夫人(玛丽)生平中一个真实事件,但完全将场面浪漫化了。画面带有强烈的动感,尤其是色彩的运用是极度夸张的,人物的安排以及上下两层空间叠加的处理方式,都与严谨理性的古典手法迥然异趣。一个比较有趣的差异在于普桑的作品是描绘的古典神话题材,但整个画面和人物的处理却较为写实,虽然有两个丘比特;而鲁本斯的绘画则是现实题材,是对真实发生的事件的记录,但画面和人物的处理却带有相当幻想性和神话色彩。

艺术史上很多史家把普桑派与鲁本斯派的博弈,看成是古典主义和洛可可的较量,最后洛可可胜出,所以普桑的古典风格虽有学院派的坚持,但以华托为代表的洛可可风格最终流行开来。但我想在这里切入一个更重要也更宏大的美学问题,那就是古典与浪漫的二元对立。在西方美学中,古典与浪漫是一个形影不离的二元概念。两者的复杂关系一方面揭示出西方美学中的两个完全不同的美学旨趣和发展方向,另一方面也彰显出西方艺术风水轮转的历史逻辑。要说清这个问题,可从不同的角度来分析。

首先,从西方美学中最核心的两大范畴——美与崇高——来看。美是希腊人的发现,崇高是罗马人的发明。美和崇高有一系列相对的特性,比如美是和谐,崇高是冲突;美是形式完善,崇高是无形式或反

形式;美倾向于物我同一,生成快感使让人趋近对象,崇高则是对象压抑主体,由痛感达致快感,最终物我同一;美是静谧的,崇高是动感的,等等。① 用尼采日神—酒神的比喻来说,美更接近日神,而崇高则更像是酒神。② 或许我们有理由认为,美与崇高的张力结构是考察西方美学古典与浪漫二元对立的一个有启发性的视角。进一步,我们有理由论证说,古典风格是以美为核心,所以美的诸多特质均体现在古典风格的艺术之中。和谐、形式美、亲近、静谧,等等,都在古典风格中有所体现,尤其是在普桑的作品中。相反,崇高则与浪漫观念关系更为密切,尽管崇高的概念是罗马时期朗吉弩斯率先提出的,尔后融入了基督教以及异教或异国情调的元素。其冲突、无形式、痛感转化为快感、动感,等等,均在浪漫风格中有所体现,而鲁本斯的作品亦有一定程度的呈现。

其次,从西方艺术的历史发展逻辑来看,就存在一个从古典到浪漫的转变。虽然任何时代都存在古典和浪漫的张力,但是从大的历史形态上说,古典向浪漫的转变是现代性的一个重要标志。按照黑格尔的艺术史观,绝对精神的发展在艺术阶段经历了从象征型的原始艺术,到古典型的希腊艺术,再到中世纪及其文艺复兴的浪漫型艺术的历史转变。在象征型艺术阶段,绝对精神尚未找到清晰的形式予以呈现。而古典型艺术则是绝对精神与表现形式直接的完美结合,尤其以人像这个载体来体现绝对精神。“古典型艺术……把理念自由地、妥当地体现在本质上就特别合适这一理念的形象,因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调”③。到了浪漫型艺术阶段,绝对精神的发展溢出了表现形式,因为这一阶段,“艺术的对象就是自由的具体的心灵生活,……诉诸主体的内心生活,诉诸情绪和情感,……只有在内在心灵里才能找到它的和解。就是这种内心世界组成了浪漫型艺术的内容”④。如果我们这么来看普桑,可以说普桑找到了人体这个最清晰地表现理念的载体,因此他的人物形象的形体塑造以坚定确凿的线条来塑造,达到了理念与形体完满的融合。值得注意的是,黑格尔的浪漫型艺术并不是我们通常所说的浪漫主义,而是起于中世纪止于文艺复兴。但是他所指出的浪漫型艺术偏向于精神性和情感性,却也可以说明后来的浪漫主义艺术的特征。当然,以此视角来审视鲁本斯的绘画作品,亦有与之相近的风格特色。

再次,假如我们从席勒关于“素朴的诗”与“感伤的诗”的观点来看,即传统与现代的二分来看,似乎更适合于说明古典与浪漫的二元对立。席勒从人与自然的关系角度来说明传统向现代的转变,他写道:“诗人或者是自然,或者是寻求自然。前者使他成为素朴的诗人,后者使他成为感伤的诗人。”⑤“是自然”,意味着人与自然的统一,人性本身统一;而“寻求自然”,则表明人已经失去了自然,人性自身处于分裂状态,人和自然的亲昵关系遭遇了破坏。前者体现为感性和理性的统一,后者呈现为两者的抵牾不和。“素朴的诗”就是古代的诗,而“浪漫的诗”则是现代诗,前者的特征是诗人模仿现实,后者则体现为诗人把现实提升到理想高度。所以,“素朴的诗”是以自然的真实打动人,而“浪漫的诗”则以观念的力量来打动人。席勒写道:“古代诗人的力量是建立在有限物的艺术上面,而近代诗人的力量则建立在无限物的艺术上面。……如果古代诗人以素朴的形式,以从感觉上描绘的具体的对象占有上风,那么近代诗人则以丰富的内容,以超出造型艺术和感性表现的界限的对象,总之,已成为艺术作品的精神的东西胜过了古代诗人。”⑥以此认识来解释普桑作品,也是有相当合理性的,因为在普桑那里,人与自然仍保

---

① 博(伯)克:《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨》,郭飞译,郑州:大象出版社 2010 年版;康德:《判断力批判》下卷,宗白华译,北京:商务印书馆 1964 年版。

② 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,北京:生活·读书·新知三联书店 1986 年版。

③ 黑格尔:《美学》第 1 卷,朱光潜译,北京:商务印书馆 1979 年版,第 97 页。

④ 黑格尔:《美学》第 1 卷,第 101 页。

⑤ 席勒:《论素朴的诗和感伤的诗》,《十九世纪西方美学名著选》,上海:复旦大学出版社 1990 年版,第 165 页。

⑥ 席勒:《论素朴的诗和感伤的诗》,《十九世纪西方美学名著选》,第 168—169 页。

持着同一与和谐,他的力量是建筑在有限物的艺术之上,以素朴的形式从感觉上描绘具体的对象,所以他以理性见长而不是情感张扬。

最后,我们还可以从对象(物)与主体(我)的心理学关系看,古典与现代也是各有不同指向。根据心理学家考夫卡的理论,古典与浪漫正好是两种截然相反的对象与主体的关系范式。在他看来,艺术家的艺术创作就是要建构一个包容自我的世界,但是,在这个世界中,自我与世界的关系有两种不同形态。“这种强烈的愿望使我们认识到可以解释艺术的千变万化的因素。自我—世界的关系变化无穷,在其中一端是包含着自我的世界,在另一端是被世界包围的自我。个别的艺术家、时代、流派,可以根据他们的创作中自我和世界的相对比重来加以区别。人们长期讨论的古典主义和浪漫主义的对立,在一定程度上也正是来源于这种差异”①。换句话说,包含自我的世界是浪漫的,而被世界包围的自我则是古典的。用王国维更加中国式的表述来说,古典风格更接近于“无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物”;浪漫境界则倾向于“有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩”②。

四、风景画与理想的风景

我们知道,中国人很早就发现了自然,并将风景作为绘画的基本主题。李霖灿写道:“山水画就是风景画。但是中国人以农立国,对土地山川有浓厚的亲切情感,加之以魏晋南北朝时,有‘山林文学’的鼓吹,所以中国人情有独钟,特别拈出一个山水画的专名,对人类文化做出了一项卓越的贡献。”③李泽厚认为,“山水由附庸而真正独立,似应在中唐”④。到了五代和北宋,中国的山水画进入了前所未有的“黄金时代”。中国古代文人雅士之所以亲近山水,除了农业立国之外,还与中国儒道哲学密切相关。孔子有“知者乐水,仁者乐山”的观念,老子有遵循万物本然法则的“道法自然”之说,所以自然山水在中国艺术中从来不缺场,中国艺术对自然山水早熟的审美意识在世界文明史上是很有代表性的。较之于中国古人早熟的山水意识和情怀,西方人这方面的自觉似乎姗姗来迟。尽管在古代艺术中,风景作为绘画中人物主体形象的背景已经存在,但风景却是依附于其他主题形象,作为一种独立画种或体裁风景画,显然是现代的产物。说这个议题,就不得不说到伟大的普桑。

关于西方文明中自然美的发现,史学家布克哈特认为,在现代人中,意大利人最早发现了自然美,尤其是在但丁、薄卡丘和彼得拉克这些伟大诗人的诗作中。而风景画则始于 15 世纪的弗兰德斯画家胡伯特和凡艾克,他们“揭开了大自然的帷幕,他们的风景不仅是力图用艺术来反映真实的世界,而且虽然使用的是传统的表现方法,却具有某种诗意——简单地说,具有一种灵性”⑤。不过,布克哈特又强调,弗兰德斯艺术家对自然美的发现,并没有妨碍意大利人观察自然的特有兴趣,以及他们寻找自己的艺术表现方式。的确如此,到了 17 世纪,意大利以及在意大利的法国艺术家们,开始探索作为一种独特艺术体裁或画种的风景画。17 世纪在罗马创作并互相学习的三位伟大的风景画家,他们是卡拉奇、克劳德和普桑。作为当时西方艺术中心的罗马,或许有理由称之为风景画的一个重要发祥地。

风景画的形成其实有一个逐步彰显和完善的过程。布克哈特指出,古代人虽然很早就模糊意识到自然风景,但造型艺术和诗歌总是在尽情描写了人之后才转向大自然,所以自然风景总是处于局限的和从属的地位⑥。按照艺术史家肯尼斯·卡拉克的说法,风景在西方艺术中有不同的形态,诸如象征的风

---

① 考夫卡:《艺术与要求性》,《当代美学》,邓鹏译,北京:光明日报出版社 1986 年版,第 415—416 页。

② 王国维:《人间词话》,傅杰编校:《王国维论学集》,北京:中国社会科学出版社 1997 年版,第 319—320 页。

③ 李霖灿:《中国美术史稿》,台北:雄狮图书股份有限公司 2008 年版,第 98 页。

④ 李泽厚:《美的历程》,北京:文物出版社 1981 年版,第 166 页。

⑤ 布克哈特:《意大利文艺复兴时期的文化》,何新译,北京:商务印书馆 1979 年版,第 297 页。

⑥ 布克哈特:《意大利文艺复兴时期的文化》,第 292 页。

景、事实的风景、幻想的风景、理想的风景和自然景色。普桑即所谓“理想的风景”的代表性艺术家,“风景画能成为自身目的之前,它必须纳入理想的观念”①。普桑的理想风景构成,其奥秘也许并不在于自然风景本身,而是普桑对风景沉思与投射的产物,是他心中古典主义的理想风景的外现。这种理想的风景与其说是画家眼中所见之景观,不如说是心中之理想,这与后来的镜像式地记录客观风景的写实画派(比如 19 世纪美国的哈德逊画派)截然不同。

普桑的风景画如何成为“理想的风景”的呢? 就让我们到他的作品中去寻找答案吧!

依据普桑研究专家,英国艺术史家布伦特的看法,普桑是到了 54 岁才开始迷上风景画的,而他的风景画创作又分为两个阶段,即 1648 年至 1651 年,和 1658 年至 1665 年。前后两个时期的风格亦有微妙的变化,前一个时期以“英雄式的风景画”为代表,后一个时期则转向了“理想的风景”②。前期作品最具代表性的是两幅关于希腊将领福基翁风景画,《福基翁葬礼之风景》(1648)和《收集福基翁骨灰之风景》(1648);后期代表作则是一系列以希腊神话为题的风景画,如《戴安娜与俄里翁之风景》(1657)和《酒神诞生》(1658),以及《四季》(1660—1664 年)。

关于福基翁的两幅作品最具普桑风格的经典风景画,彰显出西方古典主义风景的诸多典型特征。③首先,作为风景画走向独立体裁的一个转折阶段,不难发现这里的风景并非纯然的自然风光,而是具有突出的人文特性。福基翁(前 402—前 318)是古希腊雅典政治家和将军,曾是柏拉图的学生,并实际统治过雅典,领导过反对马其顿人入侵的雅典保卫战。公元前 319 年摄政者死后,他被要恢复民主制的雅典人废黜,并以叛国罪而处死。不准在雅典下葬,死后过了一段时间才被国葬在雅典并树立雕像。这个极具悲剧性题材的作品洋溢着浓厚的人文气息,普鲁塔克的《比较列传》曾记载了福基翁的传说。普桑处理这样的题材选取了两个最具悲剧感的场面,一是移尸出雅典城,二是场外亲友收集骨灰。比较说来,两幅画的人文场景均压倒了自然景观,但富有煽情的场景却又内含了一种静谧。这一方面由自然景观(天空、河流、树木与山丘)与人文景观(城市建筑)的平衡所造成的气氛,另一方面是静止的物景与动态的人物相协调的氛围所致。更重要的是这两幅作品所体现出的普桑式的古典主义理性表达方式。布伦特曾特别指出,这两幅作品与他的另一代表作《台阶上的圣家族》创作于同一年,所以布伦特有一个判断,就是体现在其古典的和宗教的题材中的诸多美学原则也被引入了风景画,尤其是一种严谨的、数学般的构图原则,比如收集骨灰主题的画面的金字塔形构图,几乎与《台阶上的圣家族》如出一辙。

> 然而,在描绘福基翁的风景画中,普桑不只是通过机械手法来创造一种令人信服的古代氛围,他还创造出一种富有想象力的环境,确切地传达出一种他所描绘的悲剧感。在《福基翁的葬礼之风景》中,两个雇来的挑夫正把福基翁的遗体运出雅典,多石而粗粝的前景加强了画面效果,冷酷的光线散落在整个场景中,丝毫没有缓解什么。即使是富庶并到处是果园的雅典城本身,也有一种朴素性,回响着英雄生命中的单纯性。《收集福基翁骨灰之风景》则展现了令人怜悯的动作,画面上光线柔和,暗示已是傍晚时分,给人的效果是非常静谧和肃穆。然而在这两幅画中,任何温柔或可爱的东西都不存在,这是为了避免破坏绘画的斯多葛式的庄严主题。④

---

① 克拉克:《风景入艺》,廖新田译,台北:典藏艺术家庭股份有限公司 2013 年版,第 126 页。

② See Anthony Blunt, “The Heroic and the Ideal Landscape in the work of Nicolas Poussin,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 7 (1944), p.154.

③ 普桑研究权威布伦特认为这两幅作品具有“英雄式风景”,而后期的以希腊神话为题的风景画则属于“理想风景”。他的论据是以画的主题,即福基翁属于希腊悲剧式的主题,所以具有英雄气质;而希腊神话主题则有田园牧歌特色,所以为理想风景。我以为论述不那么精确,而克拉克将普桑(以及克劳德等)风景画统称为理想风景,似更有说服力。

④ Anthony Blunt, “The Heroic and the Ideal Landscape in the work of Nicolas Poussin,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 7 (1944), p.163.

克拉克对普桑风景画的解读,则发现了另一个有趣的规律,那就是水平线与垂直线的平衡对应关系,并通过运用黄金分割法,来达致某种韵律关系。由于风景多半是水平方向排列的,除了树木的垂直外很少有垂直线,所以普桑在其风景画中引入了很多古典建筑作为垂直线的表征。“不可或缺的要件是,普桑布局中的水平与垂直线必须要成直角:事实上,如果任何竖直的线有点倾斜,我们可以确定找到另一条的水平线以精确的角度对应着。这种对直角的坚持,只是有在构图主轴和画面平行时方有可能。它足以解释普桑风景画的正面和我们一般的景象不同,也和鲁本斯蜿蜒的后退大异其趣。因为穿透空间是风景画的精华部分,普桑必须设计方法以引导我们的眼睛进入远方”①。仔细审视普桑的这两幅理想风景,除了克拉克所指出的垂直线与水平线直角相交的特性之外,我们似乎还可以发现另一个特征,那就是画面的几何性。不同的物象在画面上聚集组合,构成了一些特定几何形体结构。尤其是在《收集福基翁骨灰之风景》中,这一特征体现得最为突出,右边前景的几棵大树浓密的树叶构成了一系列圆形团组,倾斜穿过画面下部的土路与远景的湖面及中景墙垛的水平线相交织,背景中神殿三角立面和垂直柱子,以及左右两侧建筑的几何形体,与远山的造型和簇拥的树丛形成又一组对应的形体。山丘左侧的圆顶建筑又呈现出有别于中景尖顶、斜顶建筑的另一组形体。这些高度几何形的物象组合,非常有特色地彰显出普桑风景画的理性法则和几何学规划,我甚至认为,两百多年后普桑之所以引起了塞尚的高度关注和好评,也许正是普桑风景画的这个特点所致。塞尚在 1904 年给友人的一封信中提出了一个影响深远的观点,他写道:

> 这里我愿意再重复一下我说过的意思:处理自然的方法可将其看做是圆柱体、球体、圆锥体,把一切都带入一个恰当的透视角度,使得物体的每个面或一个平面都指向中心点。与地平线相平行的线条会产生了宽度,无论它是不是自然的一个部分,或是,如果你愿意的话,永恒万能的上帝展现在我们眼前景观的一部分。垂直于地平线的线条则会产生了深度。但对我们人来说,自然远比表面更为深远,由此我们需要引入光的颤动,这可通过一些红色和黄色来呈现,并用大量的蓝色来产生空气感。②

透过塞尚的论断来看普桑的理想风景,我们可以推测,前者对后者的风景画着迷,并从中悟出了这些道理,将各种事物视为某种几何形体,并在水平线与垂直线的复杂关系中展现世界的宽度和深度。如果以上推测可以成立的话,那么,更进一步的发展让我们清晰地看到艺术史中隐而不现的影响关系,塞尚的这段话后来又启发了毕加索等人发明了立体主义。塞尚曾说过,普桑对自然的重构就是他所理解的古典主义,他之所以重访老大师乃是为了回到自己,一旦离开普桑艺术品,他便有了更好的“我是谁”的自我认知了。

如果说塞尚是从普桑到毕加索的中间环节的话,那么毕加索则是以立体主义的方式彻底彰显了普桑的理想风景之理想。至此,我们涉及了艺术史的一个内在逻辑,即后来的艺术家及其创作使得以前的艺术家呈现出新的意义和价值,亦即前面多次提及的利维斯关于伟大传统的经典说法——“让过去有了意义”。普桑的理想风景不但带有风景画的奠基功能,而且以看不见的方式影响着后来的艺术家们。而塞尚和毕加索都在 20 世纪不断地像老大师普桑致敬,他们用自己的极具原创性的艺术实践,彰显出普桑这一古典主义艺术家的当代意义。换言之,古典的东西并不是与现代主义艺术风马牛不相及,它仍在以这样或那样的方式,影响着后来的艺术家,从塞尚和毕加索的风景画,便可看出普桑的潜在影响。即使是那些看似反传统的激进艺术家,也总是在前人那里汲取养料,发现有所启示的灵感,不断地向“老大师们”致敬,就是让前贤在当下彰显出的意义!

---

① 克拉克:《风景入艺》,廖新田译,第 142 页。

② Paul Cezanne, “Letter to Emile Bernard,” Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory*: 1900–2000, Oxford: Blackwell, 2003, p.33.

五、“伟大传统”的“再发明”

说到普桑与后人的关系,实际上涉及一个非常重要的美学问题:普桑艺术遗产的当代意义。这一问题又隐含了两个结论,其一,普桑自己置身于伟大的古典传统之中,因而接续了深厚的西方古典艺术传统,这就是艾略特所说的“历史意识”中的“感觉到过去的过去性”;其二,普桑不仅仅赓续既往的伟大传统,又有开一代风气之先的后续影响力,也即艾略特强调的“历史意识”的二重性——“感觉到它(过去)的现在性”。用晚近史学的一个流行说法,那就是“传统的发明”①。正是在这种不断再发明的过程中,普桑的遗产成为激励后来的艺术家“再发明”的伟大灵感来源。艺术史上对普桑有各式各样的定位,最流行的说法有三种。一是说普桑是形式主义者,比如弗莱等人就持这样的看法;二是将普桑界定为一个斯多葛主义者,他的许多画作主题就来自斯多葛派的作者,普桑研究权威布伦特坚持这一观点;三是将普桑归入基督教画家,很多普桑的画展就是这么定位的。② 这足以说明普桑在艺术史上对后人的复杂意义和多元启示。

普桑的遗产是西方艺术史和美学经常热议的话题,这一遗产首先就体现为古典主义的传统。而直接继承这一传统的就是大卫(1748—1825)及其新古典主义。大卫与普桑有很多关联,尽管大卫生活在洛可可艺术的流行年代,他却以自己的新古典主义终结了浮夸艳俗的洛可可思潮。在普桑逝世百年后,大卫获得了将普桑奉为楷模的法兰西美术学院的罗马奖学金,赴罗马研修绘画,走上了一条效法前辈普桑道路。虽然路易十四以后,巴黎已经坐稳了西方艺术中心的地位,但对后来的艺术家们来说,罗马仍旧是一个不可替代的古典艺术中心。大卫不但在那里汲取古代艺术的养料,也是在那里完成了许多经典作品,包括标志性的《荷拉斯兄弟的宣誓》。更重要的是,这时德国艺术史家温克尔曼也在罗马,他对古罗马发掘出的希腊雕像的研究,以及他的《古代艺术史》的出版,既是艺术史的奠基之作,又为新古典主义的登场提供了重要的艺术史氛围。③ 大卫的新古典主义一方面继承了普桑的遗产,另一方面又顺应了罗马当时对希腊艺术的崇拜之风。无论从主题上看,还是从艺术风格上看,大卫的作品都带有浓郁的普桑古典主义气息。不过,大卫的创作盛期,由遭遇了法国大革命和拿破仑王朝,所以他与普桑回归伟大传统的取向稍有不同,他的许多作品还反映了法国大革命和拿破仑统治,从《网球场宣誓》(1791)到《马拉之死》(1793),从《拿破仑跨越阿尔卑斯山》(1805)到《拿破仑为约瑟芬皇后加冕》(1808)。新古典主义的艺术既可以服务于大革命的需要,亦可用于美化当朝统治者的形象。大卫之后,安格尔继续着新古典主义的艺术,进而使普桑的伟大传统延绵不绝。

普桑的古典主义对大卫、安格尔的新古典主义的影响,是比较容易辨识的,它们像是同一个源头上生出的相似物。但普桑令人着迷的地方在于他不但开启了新古典主义,而且对后来的诸多艺术潮流和运动均产生了程度不同的影响,上一节关于塞尚、毕加索的分析即如是。这正是普桑之所以成为一个历久不衰话题的重要原因。普桑就像是一个巨大的宝库,不同的艺术家从中发现了不同的资源,同一个普桑有多个面相,对不同时期的不同艺术家呈现出不同的魅力和启迪。

我们知道,历史蕴含了许多令人吊诡的现象,很多伟大人物或重要事件往往是成双成对出现,构成了一种“双子星座”现象。欧洲18世纪艺术就是新古典主义与浪漫主义并肩前进的时代。当大卫的新古典主义取得卓越成就的同时,浪漫主义也悄然登上了历史舞台。前面我们在论证古典和浪漫的二元

---

① 霍布斯鲍姆、兰格主编:《传统的发明》,庞冠群译,南京:译林出版社2004年版,第1章。

② David Carrier, “A Very Short History of Poussin Interpretation,” *Notes in the History of Art*, Vol. 35, No. 1-2 (Fall 2015/Winter 2016), p.69.

③ 温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社2001年版。

现象时说到,这一构成西方艺术内在张力的二元文化现象,既有一个从古典到浪漫的历史发展逻辑,亦有两者同时并存的二元格局。18 世纪就是古典和浪漫争锋对峙的时代,值得我们进一步思考的一个问题是,普桑除了对新古典主义有深刻影响之外,是否也存在着对浪漫主义的影响呢? 答案是肯定的。浪漫主义艺术的领军人物德拉克洛瓦,是一个出了名的桀骜不驯反抗传统的人,但他却对普桑表达了发自内心的好感与景仰。有研究者发现,德拉克洛瓦对普桑早期的诗意神话题材作品,以及晚年富有幻想色彩的风景画非常着迷,他的很多作品也表现了与普桑相似的主题,比如从希腊和罗马的神话而来的一些作品,尤其是 19 世纪 50—60 年代的一系列关于希腊神话主题的作品,诸如《春天俄耳浦斯救助欧律狄刻》(1856),《夏日酒神与阿里阿德涅》(1863)等。德拉克洛瓦还画了许多源自文学的画作,如来自奥维德或莎士比亚或雪莱诗作的灵感启迪,他最著名的代表作《萨丹帕纳斯之死》(1852),就是读了雪莱的诗而获得灵感来源的。德拉克洛瓦还专门研究了普桑的作品,写下了不少关于普桑的评论文章。不仅是德拉克洛瓦,法国浪漫主义时期的另外一位重要艺术家柯罗,也深受普桑遗产的滋养。他最具代表性的风景画《清晨:宁芙之舞》(1852)(以及《蒙特枫丹的回忆》1864 年),充溢着一种来自普桑理想风景的浓郁气息,且不说宁芙女神来自希腊神话,就其画面的色调处理,尤以深绿色的大树和草地背景,衬托着远处晨曦微透的天空背景,几乎与普桑的处理手法如出一辙。人物作为次要的形象沉浸在大自然宁静安详的氛围之中。不同之处在于普桑的理想风景以理性的和数学的精确性手法加以表达,恰如普桑之后所谓普桑派与鲁本斯派之争所彰显的那样,普桑风格以确定性和坚实性的线条来塑造。而百年后柯罗的风景画也许受到洛可可以及浪漫主义的影响,在形的处理上趋向于不那么明确肯定的线条,而更多地表达了形的团块交融。这也可以用艺术史家沃尔夫林关于“线描的”与“图绘的”二元概念来解释。① 仔细比较一下普桑的树丛与柯罗的树丛处理方式,可以清晰地见出两者的差异。《福基翁的葬礼》与《蒙特枫丹的回忆》都在画面右边有一棵大树,普桑的处理方式是毫发毕现的描绘了枝枝叶叶,而柯罗则以朦胧团块的方式来加以处理;再比如,《收集福基翁骨灰之风景》与《清晨:宁芙的舞蹈》,画面右侧都设置了几棵大树,但表现方式却大相径庭。普桑还是依循数学般的精确来刻画树的枝叶,几乎精细到每一片树叶,而柯罗的大树则很难找到具体的树叶,全都融汇在团块处理方式之中。

正像沃尔夫林在比较古典艺术和巴洛克艺术的风格差异时所言:“对古典艺术来说,一切美都意味着形体的毫无遗漏的展现;而在巴洛克艺术中,即使在力图完美地描绘实际的画中绝对的清晰也变得模糊了。”②但沃尔夫林又指出,如果始终沿着古典主义清晰的路子走下去,艺术创作的路径就会变得越来越窄。于是,巴洛克图绘风格松动了古典主义的金科玉律,进而使得后来的印象主义成为可能。如果我们从这一观点来看柯罗对普桑遗产的继承,就可以明白伟大传统再发明的真谛所在。那就是对传统进行新的改造,使之适合当代的美学观念。柯罗风景画不再是普桑风格的重演和模仿,而是一种变革与超越。然而,不管柯罗为风景画注入了什么新的精气神,历史地看,他的风景画与普桑的理想风景仍是一个“家族相似”的美学现象,具有连贯的深层艺术精神逻辑。而从普桑到柯罗的传统的“再发明”逻辑,到了印象派中点彩派大师修拉那里,表现得更为明显。在修拉那里,色彩占据了绝对主导的地位,而造型的精确性却淹没在点状色彩的组合关系之中,比如修拉的名作《大碗岛的周日下午》(1886)。近距离地凝视这幅画的画面,完全看不到任何明晰的线条轮廓,只有点状的补色组成模糊的形体。

如果说从普桑到德拉克洛瓦和柯罗,有一个对古典风格造型原则的松动过程,那么,从普桑到塞尚再到毕加索,则有一个对造型原则的强化。这种强化就是从普桑的古典理性中生发出来的,塞尚作为后期印象派大师,对印象主义以来完全放弃形的表现大为不满,他甚至认为将形的坚实性从绘画中消除,

① 沃尔夫林:《艺术风格学》,潘耀昌译,沈阳:辽宁人民出版社 1987 年版。

② 沃尔夫林:《艺术风格学》,潘耀昌译,第 214 页。

乃是对绘画致命的威胁。所以他在印象主义流行的年代扛起了重返坚实造型的大旗。前面我们引用的他那句经典的表述,“处理自然的方法可将其看做是圆柱体、球体、圆锥体”,毋宁说是一种矫枉过正的做法,其目的在于将坚实的造形重归绘画本体。而从塞尚的后期印象派到毕加索立体主义,形的要素被进一步强调,可以说毕加索等人的立体主义,是对塞尚遗训最彻底的执行和光大。在立体主义实践中,形又一次占据了绘画的主导地位,而且是将物象的自然形态彻底几何化和立体化了。这一伟大传统革命性的“再发明”,又为更激进的抽象主义的出现奠定了坚实基础。回到上一节我们说到的一个美学观点,后来的艺术家使过去的艺术家呈现出新的意义和价值,塞尚和毕加索就是如此,他们对造型之形的重新关注也许就来自普桑古典主义的理性的数学的美学原则,只不过在新的历史条件下,被赋予了新的含义。因此,普桑的伟大传统仍存活在当代艺术波涛汹涌的潮流之中。

伟大传统中的普桑,本身就构成了蕴含无限可能的“伟大传统”!

Nicolas Poussin in “the Great Tradition”

Zhou Xian

(*School of Arts*, *Nanjing University*, *Nanjing* 210093, *China*)

Abstract: Nicolas Poussin was the greatest 17th-century classicist artist, known as a “philosopher-artist”. How do we understand Poussin and his classicist art? How do we view the relationship between Poussin and the contemporary art? To answer these questions, it is necessary to place Poussin in “the great tradition” of Western culture, aesthetics and artistic history, and explore the complex aesthetic significance implicit in his classic works. The great tradition created Poussin, and in return, Poussin created a great tradition. The “grand” style he pioneered highlighted the principle of classical rationality and presented its unique value in the tension structure of Western culture and romance. In particular, Poussin created the ideal landscape and heroic landscape, by which he opened the curtain on the historical stage for Western landscape paintings. His following great artists, from Jacques-Louis David (大卫), Camille Corot (柯罗) and Eugène Delacroix(德拉克洛瓦), to Paul Cezanne(塞尚), Georges Seurat (修拉) and Pablo Picasso(毕加索), constantly paid tribute to Poussin and continued to “reinvent” Poussin’s great tradition.

Key words: Nicolas Poussin (普桑), classicism, great tradition, grand style, reinvention of tradition

(责任编辑　杨伊佳)